

Mütterlichkeit und Aggression: zu Marlen Haushofers "Die Wand"

Würker, Achim

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Würker, A. (2002). Mütterlichkeit und Aggression: zu Marlen Haushofers "Die Wand". *Journal für Psychologie*, 10(2), 159-176. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-28133>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under Deposit Licence (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual and limited right to using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All of the copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the above-stated conditions of use.

Mütterlichkeit und Aggression

Zu Marlen Haushofers „Die Wand“

Achim Würker

Zusammenfassung

Marlen Haushofers Roman kann als Robinsonade aufgefaßt werden. Durch eine unüberwindliche Wand wird alles Leben vernichtet, nur die Protagonistin überlebt abgeschieden zusammen mit ihren Tieren in einem Alpental. Ihr Bericht, der den Roman bildet, informiert über die zum Überleben notwendige Arbeit, das Zusammenleben mit den Tieren und auch über ihr Leben früher. Es werden dabei irritierende Szenen und Bilder entworfen, die bei der Lektüre einen latenten Sinn spürbar machen. Ihm nachzuspüren unternimmt die psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Interpretation. Anknüpfend an das Leseerlebnis, an Irritationen und Assoziationen erschließt sie, welche Konflikte die Szenen und Bilder bestimmen: Ablehnung und zugleich Identifikation mit den Tätern, liebende Sorge und Aggression, mütterliche Zuwendung und Gefühlentzug, lebenserhaltende Aktivität und Depression. So wird ein Panorama von problematischen Lebensentwürfen sichtbar, das sich mit dem Begriff von Mütterlichkeit verbindet.

Schlagwörter

Marlen Haushofer, „Die Wand“, Psychologie, Tiefenhermeneutik, Aggression, Depression, Mütterlichkeit.

Summary

Motherliness and Aggression. On Marlen Haushofer's „Die Wand“

Marlen Haushofer's novel can be understood as a Robinsonnade. Through an insurmountable wall all life is destroyed, only the protagonist survives in a secluded valley in the Alps together with her animals. The novel is constituted by her report, which informs the readers about the things she has to do in order to survive, about her cohabitation with the animals and her former life. It pre-

sents irritating pictures and scenes, which let us feel that there is a latent meaning which is to be traced by psychoanalytical-depth-hermeneutical interpretation. Basing on the process of reading, on irritations and associations this type of interpretation reveals the conflicts that determine the scenes and pictures: both rejection of and identification with the ones who are responsible for the situation, a loving concern and aggression, motherly affection and a withdrawal of emotions, life-saving activity and depression. Thus, a panorama of problematic drafts of life is to be seen which is connected with the idea of motherliness.

Keywords

Marlen Haushofer, „Die Wand“, psychology, depth-hermeneutical interpretation of literature, aggression, depression, motherliness.

„Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt.“

(Franz Kafka, Die Verwandlung)

Ein Roman psychoanalytisch zu interpretieren, bedeutet, ihn von seiner Wirkung her zu erschließen: Nur wer den eigenen, vom Text angeregten Assoziationen und Irritationen folgt und sich subjektiv auf das szenisch-bildhafte Material einläßt, das der Text literarisch präsentiert, vermag sich den unbewußten Bedeutungen anzunähern.

Entsprechend dieser methodischen Voraussetzung, die Alfred Lorenzer expliziert hat (vgl. Lorenzer 1981, 1986, 1990 und Würker 1997, 1999), möchte ich den Zusammenhang von Romaninhalt und meinen Eindrücken als Grundlage meiner Interpretation darstellen (I.–VII.), bevor ich hierauf aufbauend und anknüpfend an den dramatischen Höhepunkt des Romans erst am Schluß latente Bedeutungen zu ergründen versuche. So fordere ich jenen, die den Roman gut kennen, sicherlich mit der vorsichtigen Vorbereitung meiner Deutungen einige Geduld ab, ermögliche aber vielleicht andererseits denen, die den Romaninhalt nicht oder nicht gut erinnern, meiner Interpretation zu folgen.

I.

Gleich am Anfang werde ich als Leser in eine paradoxe Situation gebracht:

Heute, am fünften November, beginne ich diesen Bericht. Ich werde alles so genau aufschreiben, wie es mir möglich ist (7).¹

Hier wird Exaktheit verbürgt, lediglich durch die Grenze menschlicher Möglichkeit eingeschränkt. Dann aber folgt der Satz:

Ich weiß nicht einmal, ob heute wirklich der fünfte November ist (7).

Sofort zerplatzt die Illusion der Gewißheit. Die Satzfolge könnte von Kafka stammen. Weiter unten fällt der existenzielle Ausdruck auf: „Ich bin ganz allein.“, und kurz darauf:

Von allen Seiten kriecht Angst auf mich zu, und ich will nicht warten, bis sie mich erreicht und überwältigt. Ich werde schreiben, bis es dunkel wird, und diese neue, ungewohnte Arbeit soll meinen Kopf müde machen, leer und schläfrig (8).

Eine düstere Atmosphäre von Bedrückung und Angst vermittelt sich mir, der die Protagonistin durch das Anfertigen ihres Berichts zu entkommen versucht, solange die Dunkelheit dies nicht verhindert.

Es folgt die eher banal wirkende Schilderung des Situationskontextes, v. a. die Charakterisierung von Kusine Luise und ihrem Mann Hugo, ihren Gastgebern. In dieser Charakterisierung spiegelt sich die Persönlichkeit der Protagonistin: Hugo ist der nur äußerlich angepaßte (Geschäfts-)Mann, in Wirklichkeit ist er aber ein eher unmännliches Objekt weiblicher und eigener Versorgung. Die Rolle einer mütterlich Sorgenden übernimmt aber nicht seine Ehefrau, sondern die Protagonistin:

Luise war eine leidenschaftliche Jägerin, eine gesunde, rothaarige Person, die mit jedem Mann anbandelte, der ihr über den Weg lief. Da sie den Haushalt verabscheute, war es ihr sehr angenehm, daß ich so nebenbei ein wenig für Hugo sorgte, Kakao kochte und seine zahllosen Mixturen mischte (9).

Während Hugo des weiteren als „wehleidig“ und „ängstlich wie ein kleines Kind“ beschrieben und plakativ als Sorgeobjekt vorgeführt wird, ist die rothaarige Luise fast schon trivial als dominierende Amazone charakterisiert. Indem die Ich-Erzählerin im Kontrast zu Luise als mütterliche Frau präsentiert ist, wird bereits hier, ganz am Anfang des Buches, der Konflikt spürbar zwischen den Maßstäben eines öffentlichen geschäftlichen und sozialen Erfolgs und dem Lebensentwurf der Protagonistin, die sich als Sorgende – sowohl für Hugo als auch für den Hund von Hugo und Luise, Luchs – davon abhebt.

¹ Reine Seitenangaben beziehen sich auf Haushofer (1985).

II.

Bereits auf der zehnten Seite des Romans wird die Angst vor einem Atomkrieg erwähnt, was wie eine Vorausdeutung der Wand anmutet, zunächst aber im Zusammenhang mit der Motivierung von Hugos ängstlichem Sorgeverhalten steht.

Nachdem etwas zur Person der Erzählerin gesagt ist – sie ist seit zwei Jahren verwitwet und Mutter zweier fast erwachsener Töchter – und im Anschluß an den erneuten Hinweis auf das boshafte Verhalten Luises gegenüber Hugo und auf ihr unangemessenes Umgehen mit dem Hund Luchs, folgt die Entdeckung der Wand, wobei auffällt, daß diese scheinbar bereits erwartet wurde, denn es heißt: „Mein Herz hatte sich schon gefürchtet, ehe ich es wußte“ (15).

Auffällig ist besonders, wie rasch sich die Protagonistin nun mit der Situation abfindet:

- Sie macht sich das Phänomen vertrauter, indem sie ihm den Namen „Wand“ gibt: „.... ich habe mir angewöhnt, das Ding die Wand zu nennen, denn irgendeinen Namen mußte ich ihm ja geben“ (16).
- Nachdem sie einmal mit der Faust gegen die Wand geschlagen hat, verliert sie sogleich jeden Impuls, sie zu zerschlagen: „Ich schlug mit der Faust gegen die Wand. Es schmerzte ein wenig, aber nichts geschah. Und plötzlich hatte ich auch nicht mehr das Verlangen, die Wand zu zerschlagen“ (17).
- Sie beruhigt sich rasch bei dem Gedanken, nicht alleine zu sein: „Wir waren in eine schlimme Lage geraten, Luchs und ich, und wir wußten damals gar nicht, wie schlimm sie war. Aber wir waren nicht ganz verloren, weil wir zu zweit waren“ (18).

Im folgenden versucht sie niemals ernsthaft die Wand zu durchbrechen, sondern sie markiert sie mit Stöcken, was sie verharmlosend „Spielzeuggrenze“ nennt, eine Grenze immerhin, die ihr eigenes Werk ist. So kontrastiert ihr Verhalten deutlich mit dem der Kuh, die ihr kurz darauf zuläuft, denn deren blutiges Maul erklärt sich die Protagonistin so:

Offenbar war sie immer wieder verzweifelt gegen die Wand gerannt, die sie hinderte, in den heimatlichen Stall und zu ihren Menschen heimzugehen (31).

Mit dieser Verbundenheit mit einer Heimat – die Wiederholung der Silbe „heim“ in heimatlich und heimgehen fällt auf – kontrastiert die Haltung der Ich-Erzählerin eindrucksvoll, wie sich im Verlauf der Lektüre noch mehrmals zeigen wird.

III.

Schauen wir uns nun genauer an, wie das Phänomen, das – rezeptions-ästhetisch gesprochen – die zentrale Leerstelle des Romans darstellt, beschrieben wird und welche Bedeutung es im Fortgang des Textes gewinnt.

Das irritierende Gebilde, von der Protagonistin „Wand“ getauft, wird in ihrer Gegenständlichkeit als völlig durchsichtig, kalt, robust und widerstandsfähig beschrieben. Sie reicht nicht sehr tief in den Boden, denn das Wasser eines Bachs kann unter ihr hindurchsickern und seinen Lauf jenseits fortsetzen (16). Und sie ist nicht sehr hoch, denn selbst niedrighängende Wolken können sie überfliegen (150).

Auffällig ist, wie bedeutungslos die Wand insgesamt für die Romanhandlung bzw. für die Protagonistin ist. So sagt diese an einer Stelle: „Über die Wand zerbrach ich mir nicht allzusehr den Kopf“ (41). Und später: „Die Wand ist so sehr Teil meines Lebens geworden, daß ich oft wochenlang nicht an sie denke“ (150). Dies bestimmt auch die Lektüre: einerseits bildet die Wand das große Rätsel, andererseits tritt sie über weite Passagen des Textes vollständig in den Hintergrund.

Immerhin stellt die Erzählerin Überlegungen an, wie die Wand entstanden sein könnte und welche Funktion sie besitzt. So nimmt sie z. B. an, sie sei eine neue, „ideale Waffe“, die die Erde unversehrt hinterlasse und nur Menschen und Tiere töte. Dies bezeichnet sie als „humanste Teufelei, die je ein Menschenhirn ersonnen hatte“. Im Anschluß an diese Überlegung relativiert sie diese Annahmen und geht zur Tagesordnung über:

Nachdem ich mir alles so gut zurechtgelegt hatte, wie es einem Menschen mit meiner Erfahrung und meiner Intelligenz möglich war, warf ich die Decke von mir und ging daran, einzuheizen ... (42).

An anderer Stelle sagt sie:

Auch die Erfinder der Wand haben nicht nach freiem Willensentschluß gehandelt, sondern sind einfach ihrer triebhaften Wißbegier gefolgt. Man hätte sie nur, im Interesse der großen Ordnung, davon abhalten müssen, ihre Erfindung in die Tat umzusetzen (75).

Wie im Begriff „humanste Teufelei“ eine Ambivalenz mitschwingt und insgesamt merkwürdig nachsichtig geurteilt wird, so erfährt die Waffe Wand an anderer Stelle eine irritierend positive Bewertung, wenn die Erzählerin ihre heftige Kritik an der Langeweile im früheren Leben mit der Bemerkung schließt: „Die Wand hat unter anderem auch die Langeweile getötet“ (110). Und die nachsichtige Beurteilung der Erfinder der Wand-Waffe findet ihre Fortsetzung in folgender Überlegung:

Vielleicht war die Wand auch nur der letzte verzweifelte Versuch eines gequälten Menschen, der ausbrechen mußte, ausbrechen oder wahnsinnig werden (110).

Gerade in dieser Formulierung schimmert eine hintergründige Identifikation mit den Wand-Erfindern auf, denn diese Charakterisierung, so fällt mir auf, trifft auch auf die Protagonistin zu.

Irritierend ist es weiterhin, wie positiv die Situation jenseits der Wand charakterisiert wird: Zwar ist vom „Unglück“ (21) oder von einer „Katastrophe“ (31) die Rede, andererseits wird aber vom „raschen und sanften“ Tod der Menschen gesprochen, „der auf eine fast liebevolle Weise“ gekommen sei (29 f.) oder vom „friedlichen Bild“, das der Blick durch die Wand zeige. Und für Hugo wird der steinerne Tod geradezu als Erlösung imaginiert:

Der gute Hugo, Gott segne ihn, sicherlich sitzt er noch immer am Wirtshaustisch vor einem Glas Limonade, endlich ohne Furcht vor Krankheit und Tod. Und es gibt keinen mehr, der ihn von Konferenz zu Konferenz jagen könnte (35).

Die Wand erzwingt das einsame Leben der Protagonistin, wobei drei Aspekte besonders eindrucksvoll geschildert werden: die Arbeitsprozesse, das Zusammenleben mit den Tieren und das Verhältnis zum eigenen Körper. Ihnen möchte ich mich im folgenden zuwenden.

IV.

Der Bericht wird dominiert von Schilderungen von Arbeitsabläufen, die mit Tages- und Jahreszeiten korrespondieren und fast vollständig streng als Überlebensnotwendigkeiten legitimiert sind: Zu Anfang das Haus neu einrichten bzw. umräumen, später einen Schuppen zum Stall umbauen, noch später die Garage als zweiten Stall herrichten; Holz sägen, hacken, stapeln; Heu ernten, trocknen, lagern; Äcker anlegen und Unkraut jäten sowie Kartoffeln und Bohnen einpflanzen, ernten, lagern; die Kuh melken und Milch zu Butter schlagen; Beeren pflücken; Wild schießen, v. a. als Futter für den Hund Luchs und vieles mehr.

Die Schilderungen der Arbeitsprozesse vermitteln einerseits den Eindruck, daß es der Protagonistin nach einer kurzen Phase der Gewöhnung und des Lernens gelingt, die Arbeitsabläufe zweckmäßig zu organisieren. Andererseits fällt auf, wie sie sich dennoch bis an die Grenze ihrer physischen Möglichkeiten schinden muß, um die notwendige Arbeit zu leisten. Eindrucksvoll ist die Darstellung der Schmerzen und ihrer Versuche, die entstandenen Wunden zu heilen. So betont die Erzählerin z. B., das Umstechen des Bodens strenge sie übermäßig an und anschließend müsse sie ihre wunden Hände mit Hirschtalg bestreichen (vgl. 46 f.). Oder als Folge des Holzsägens schildert sie:

Meine Hände waren bald voll Blasen, die schließlich aufsprangen und näßten. Dann setzte ich zwei Tage aus und behandelte sie mit Hirschtalg (80).

V.

Von zentraler Bedeutung, sowohl für die Protagonistin als auch für uns als Leserinnen und Leser, sind die Tiere, ist das Verhältnis der Frau zu den Tieren, zu Luchs, dem Jagdhund von Hugo, einer zugelaufenen Katze und ihren Jungen, der Kuh und ihrem später geborenen Stierkalb. Für diese Tiere sorgt die Frau, sie lebt für sie, und um sie, z. B. die Katzenjungen, die umkommen, trauert sie. Ihnen sind auch so viele Berichtszeilen gewidmet, daß es unmöglich ist, das Verhältnis der Frau zu den Tieren in angemessener Differenziertheit durch Zitate zu würdigen.² Stattdessen möchte ich versuchen, es eher summarisch zu charakterisieren.

Die Tiere ersetzen den menschlichen sozialen Kontakt, sie bilden eine neue Familie der Frau; in diesem Sinne heißt es ganz explizit im Text: „... ich fing an, mich als Oberhaupt unserer merkwürdigen Familie zu fühlen“ (47).

In dieser Funktion bedeuten die Tiere Verantwortung und Verpflichtung, und insofern eine Nötigung zur Disziplin. So heißt es z. B. an einer Stelle:

Luchs hatte unter meiner schlechten Verfassung sehr gelitten. Er war ja völlig abhängig von mir. Immer wieder versuchte er, mich aufzumuntern, und wenn ich nicht auf ihn einging, wurde er völlig ratlos und verkroch sich unter dem Tisch. Ich glaube, er tat mir schließlich so leid, daß ich anfang, gute Laune zu heucheln, bis ich wieder in eine ruhige, gleichmäßige Stimmung glitt (79).

Hier deutet sich auch an, welch intimes Wechselverhältnis zwischen der Frau und den Tieren besteht, sowohl gefühlsmäßig wie praktisch. Dies wird im Zusammenhang mit der Kuh Bella deutlich, die sowohl eine lebensnotwendige Nahrungsspenderin und somit ein mütterlich-nährendes Wesen ist als auch Objekt der Versorgung der Frau. Mit ihr als Gebärende identifiziert sich die Protagonistin – „... mir war so beklommen, als sollte ich selber ein Kind bekommen“ (142) – und beneidet sie als Mutter – „Es wurde mir klar, daß ich Bella beneidete ...“ (147).

Das innigste Verhältnis bildet sich jedoch heraus zu Luchs, dem Hund, der die Frau stets begleitet, sie unterstützt beim Hüten der Tiere oder bei der Jagd und zu dem sie häufig spricht:

Jeder Ausflug war für ihn ein großes Abenteuer. Ich redete damals sehr viel mit ihm, und er verstand fast alles, was ich sagte, dem Sinn nach. Wer weiß, vielleicht verstand er auch schon mehr Wörter als ich dachte. In jenem Sommer vergaß ich ganz, daß Luchs ein Hund war und ich ein Mensch. Ich wußte es, aber es hatte jede trennende Bedeutung verloren. Auch Luchs hatte sich verändert. Seit ich mich soviel mit ihm befaßte, war er

² Besonders bedeutsam für das Verhältnis der Protagonistin zu ihren Katzen ist die Schilderung, wie die Katze ihr und Luchs ihr Junges ‚vorstellt‘ (vgl. 73–75); bezeichnend für das Verhältnis zu Bella, der Kuh, ist die Szene der Geburt des Stierkalbs (vgl. 141–145).

ruhiger geworden und schien nicht dauernd zu befürchten, ich könnte mich, sobald er fünf Minuten wegging, in Luft auflösen. Wenn ich heute darüber nachdenke, glaube ich, daß dies die einzige große Angst seines Hundelebens war, allein zurückgelassen zu werden. Ich hatte auch eine Menge dazugelernt und verstand fast jede seiner Bewegungen und Laute. Jetzt endlich herrschte zwischen uns ein stillschweigendes Verstehen (265).

Nun ist es für mich bei der Lektüre bedeutsam, daß der bereits auf Seite 28 zum ersten Mal gegebene Hinweis auf den Tod von Luchs Spannung erzeugt: Die oftmals wiederholte Wendung „Seit Luchs tot ist“ bzw. andere sinngleiche Formulierungen bezogen auf die Zeit der Niederschrift des Berichts wie z. B. „ohne Luchs“ oder „Jetzt ist Luchs nicht mehr“ verhindern die identifikatorische Einstimmung auf die z. T. fast kitschig anmutende Harmonie zwischen Frau und Hund. Immer bleibt der Tod, die Einsamkeit und Trauer virulent und steigert die Spannung auf eine Katastrophe, die der Tod des Hundes bedeutet.

VI.

Körperliche Prozesse, v. a. Krankheiten, gewinnen für die Frau die Bedeutung unmittelbarer Existenzbedrohung und werden insofern intensiv empfunden und entsprechend eindrucksvoll beschrieben. So z. B. wenn eine eitrige Entzündung an den Zähnen ihr kaum erträgliche Schmerzen bereitet, sie schließlich mit einem Rasiermesser die Eiterherde aufschneidet. Sie spricht in diesem Zusammenhang von „Zeitbomben“ in ihrem Kiefer:

Manchmal erwache ich um drei Uhr morgens, und der Gedanke an diese sechsundzwanzig Zähne hüllt mich in kalte Hoffnungslosigkeit. Wie Zeitbomben sitzen sie in meinem Kiefer fest, und ich glaube nicht, daß ich jemals imstande sein werde, mir selbst einen Zahn zu ziehen (68).

Eine schwere fieberige Krankheit bekämpft sie mit Tabletten und Cognac aus Hugos Vorrat, vermutet, zwei Tage im Fiebertraum gelegen zu haben, schleppt sich in Phasen der leichten Besserung hinaus, um die Tiere zu versorgen, und endlich wird sie langsam wieder gesund, angetrieben von der Verantwortung für die Tiere, die ohne sie sterben müssten.

An anderer Stelle schildert sie, welche Veränderung ihr Körper durchmacht:

Ich war sehr mager geworden. In Luises Frisierspiegel sah ich manchmal verwundert meine neue Erscheinung. Mein Haar, das stark gewachsen war, hatte ich mit der Nagelschere kurz geschnitten. Es war jetzt ganz glatt und von der Sonne gebleicht. Mein Gesicht war mager und gebräunt und meine Schultern eckig, wie die eines halbwüchsigen Knaben.

Meine Hände, immer mit Blasen und Schwielen bedeckt, waren meine wichtigsten Werkzeuge geworden. Ich hatte die Ringe längst abgelegt. Wer würde schon seine Werkzeuge mit goldenen Ringen schmücken. Es schien mir absurd und lächerlich, daß ich es früher getan hatte. Seltsamerweise sah ich damals jünger aus als zu der Zeit, als ich noch ein bequemes Leben geführt hatte. Die Fraulichkeit der Vierzigerjahre war von mir abgefallen, mit den Locken, dem kleinen Doppelkinn und den gerundeten Hüften. Gleichzeitig kam mir das Bewußtsein abhanden, eine Frau zu sein. Mein Körper, gescheiter als ich, hatte sich angepaßt und die Beschwerden meiner Weiblichkeit auf ein Mindestmaß eingeschränkt. Ich konnte ruhig vergessen, daß ich eine Frau war. Manchmal war ich ein Kind, das Erdbeeren suchte, dann wieder ein junger Mann, der Holz zersägte, oder, wenn ich Perle auf den mageren Knien haltend auf der Bank saß und der sinkenden Sonne nachsah, ein sehr altes, geschlechtsloses Wesen. Heute hat mich der merkwürdige Reiz, der damals von mir ausging, ganz verlassen. Ich bin noch immer mager, aber muskulös, und mein Gesicht ist von winzigen Fältchen durchzogen. Ich bin nicht häßlich, aber auch nicht reizvoll, einem Baum ähnlicher als einem Menschen, einem zähen braunen Stämmchen, das seine ganze Kraft braucht, um zu überleben. (81/82)

Die Gleichsetzung ihrer Hände mit Werkzeugen zeigt ihr funktionales Verhältnis zum Körper, der als Arbeitsmittel das Überleben sichert. Und ihre Sexualität, ihre Geschlechtsidentität zerfällt.

VII.

Auffällig ist weiterhin, daß sich vertieft, was bereits in den ersten Szenen nach dem Auftauchen der Wand irritiert, die Tatsache nämlich, daß die Protagonistin keine Trauer über den Verlust ihres früheren Lebens zeigt, ja kaum berührt ist vom Schicksal ihrer Töchter.

Von der Vorgeschichte bzw. dem Vorleben der Frau erfährt der Leser bereits ganz am Anfang, daß sie seit zwei Jahren verwitwet ist und Mutter zweier fast erwachsener Töchter.³ So heißt es an einer Stelle über die Töchter:

Wenn ich heute an meine Kinder denke, sehe ich sie immer als Fünfjährige, und es ist mir, als wären sie schon damals aus meinem Leben gegangen. Wahrscheinlich fangen alle Kinder in diesem Alter an, aus dem Leben ihrer Eltern zu gehen; sie verwandeln sich ganz langsam in fremde Kostgänger. All dies vollzieht sich aber so unmerklich, daß man es fast nicht spürt. Es gab zwar Momente, in denen mir diese ungeheuerliche Möglichkeit dümmerte, aber wie jede andere Mutter verdrängte ich diesen Eindruck sehr rasch. Ich mußte ja leben, und welche Mutter könnte leben, wenn sie diesen Vorgang zur Kenntnis nähme?

³ Über ihr Familienleben, sowohl über die Töchter als auch über ihren Mann, finden sich nur wenige Textpassagen.

Als ich am zehnten Mai erwachte, dachte ich an meine Kinder als an kleine Mädchen, die Hand in Hand über den Spielplatz trippelten. Die beiden eher unangenehmen, lieblosen und streitsüchtigen Halberwachsenen, die ich in der Stadt zurückgelassen hatte, waren plötzlich ganz unwirklich geworden. Ich trauerte nie um sie, immer nur um die Kinder, die sie vor vielen Jahren gewesen waren. Wahrscheinlich klingt das sehr grausam, ich wüßte aber nicht, wem ich heute noch etwas vorlügen sollte. Ich kann mir erlauben, die Wahrheit zu schreiben; alle, denen zuliebe ich mein Leben lang gelogen habe, sind tot (40).

Und an einer anderer Stelle erfahre ich folgendes:

Ich konnte mich nicht erinnern, eine so große Befriedigung gefühlt zu haben, seit meine Kinder klein gewesen waren. Damals, nach der Mühe eines langes Tages, wenn die Spielsachen weggeräumt waren und die Kinder gebadet in ihren Betten lagen, damals war ich glücklich gewesen. Ich war eine gute Mutter für kleine Kinder. Sobald sie größer wurden und zur Schule gingen, versagte ich. Ich weiß nicht, wie es kam, je größer die Kinder wurden, desto unsicherer fühlte ich mich mit ihnen. Ich sorgte immer noch für sie, so gut es mir möglich war, aber ich war nur noch sehr selten glücklich in ihrer Nähe. Damals wandte ich mich wieder sehr meinem Mann zu; er schien mich nötiger zu brauchen als sie. Meine Kinder waren fortgegangen; Hand in Hand, die Schultaschen auf dem Rücken, mit wehendem Haar, und ich hatte nicht gewußt, daß das der Anfang vom Ende war. Oder vielleicht hatte ich es geahnt. Später war ich nie mehr glücklich gewesen. Alles veränderte sich auf eine trostlose Weise, und ich hörte auf, wirklich zu leben (202 f.).

Dieser letzte Satz verführte mich zum falschen Lesen – ich las: „und ich hörte auf, wirklich zu lieben“ statt „... zu leben“ – und tatsächlich drängt sich der Eindruck auf, als ende mit dem Erwachsenwerden der Töchter die Mutterliebe und zusammen mit ihr ersterbe die Erzählerin selbst. Die emotionale Kälte, die sich im Verhältnis der Mutter zu ihren Töchtern eingestellt hat, scheint so radikal, daß sie nach dem Auftauchen der Wand nicht um sie trauert.

VIII.

Nach diesem Überblick über die wichtigsten Facetten des Inhalts entlang von Auffälligkeiten und Irritationen, möchte ich der Frage nach den latenten Bedeutungen anknüpfend an den – seinerseits höchst irritierenden – Romanschluß nachgehen.

Die Protagonistin kehrt aus dem Tal zur Alm zurück und Luchs, der sie begleitet hat, rennt mit wütendem Gebell voraus:

Ich hatte ihn noch nie auf diese Weise bellen gehört, grollend und haßerfüllt. Ich wußte sofort, daß etwas Schreckliches geschehen war. Als die Hütte mir nicht mehr die Sicht verdeckte, sah ich es. Ein Mensch, ein fremder Mann stand auf der Weide, und vor ihm lag Stier. Ich konnte sehen, daß er tot war, ein riesiger graubrauner Hügel. Luchs

sprang den Mann an und schnappte nach seiner Kehle. Ich piffte ihn gellend zurück, und er gehorchte und blieb grollend und mit gestäubtem Fell vor dem Fremden stehen. Ich stürzte in die Hütte und riß das Gewehr von der Wand. Es dauerte ein paar Sekunden, aber diese Sekunden kosteten Luchs das Leben. Warum konnte ich nicht schneller laufen? Noch während ich auf die Wiese rannte, sah ich das Aufblitzen des Beils und hörte es dumpf auf Luchs' Schädel aufschlagen.

Ich zielte und drückte ab, aber da war Luchs schon tot.

Der Mann ließ die Axt fallen und sank, in einer sonderbaren kreiselnden Bewegung, in sich zusammen. Ich beachtete ihn gar nicht, als ich neben Luchs hinkniete (272).

Die Protagonistin untersucht Luchs und Stier, trägt den Hund zur Hütte, versucht die Kuh Bella, die voller Furcht schreit, zu beruhigen, um sich erst dann wieder an den Mann zu erinnern:

Ich wußte, daß er tot sein mußte, er war ein so großes Ziel gewesen, ich hätte ihn gar nicht verfehlen können. Ich war froh, daß er tot war; es wäre mir schwergefallen, einen verletzten Menschen töten zu müssen. Und am Leben hätte ich ihn doch nicht lassen können. Oder doch, ich weiß nicht. Ich drehte ihn auf den Rücken. Er war sehr schwer. Ich wollte ihn gar nicht deutlicher sehen. Sein Gesicht war häßlich. Seine Kleider, schmutzig und verkommen, waren aus teurem Stoff und von einem guten Schneider genäht. Vielleicht war er ein Jagdpächter wie Hugo oder einer jener Anwälte, Direktoren und Fabrikanten, die auch Hugo so oft eingeladen hatte. Was immer auch er gewesen sein mochte, jetzt war er nur tot.

Ich wollte ihn nicht auf der Wiese liegenlassen; nicht neben dem toten Stier und im unschuldigen Gras. So faßte ich ihn an den Beinen und schleifte ihn zum Aussichtspunkt. Dort, wo der Felsen steil in die Geröllhalde abfällt und im Juni Alpenrosen blühen, ließ ich ihn hinunterrollen (273).

Mir fiel bei der Lektüre dieser Textpassagen besonders auf, daß die Erzählerin überhaupt nicht weint, nicht verzweifelt scheint oder trauert, sondern nur registriert. Und ich vermute spontan, daß sie registriert, was sie immer schon wußte: daß der Mann der Mörder ist. Und entsprechend radikal reagiert sie: Sie erschießt ihn und tilgt ihn als Würdelosen, indem sie die Leiche die Böschung hinunter wirft.

Ich dagegen reagiere entsetzt, auf die Tat des Mannes, auf die Tränenlosigkeit der Protagonistin, auf die Abwesenheit geschilderter Trauer, während ich trauere um Luchs, um Stier und um die vertane Chance sozialen Zusammenlebens und letztlich, in der Logik des Romans, um die verfehlt Mögliche, die Menschheit zu erhalten. Und dies obwohl ich durch das vielfache „Seit Luchs tot ist ...“ vorbereitet war auf einen entsetzlichen Höhepunkt, überrascht mich die Grausamkeit und Kälte der Szene. Keine alltagspraktische Erklärung will mehr beruhigend greifen: Warum hat der Mann den Stier getötet? Als Nahrungsbeute? Oder war es eine Wahnsinnstat? Unabhängig davon: Warum hat der Mann Luchs getötet, der ja zurückgepiffen war und dem Befehl seiner Herrin offenkundig gehorsam Folge leistete?

Was motiviert die radikale Reaktion der Protagonistin? Wo ist ihre Idiosynkrasie gegenüber dem Töten von Lebewesen? Sollen wir annehmen, daß ein

Racheimpuls sie überwältigt? Ist der Mord eine Tat im Affekt und nur die nachträglich berichtende Sprache so affektlos?

Gerade die Unmöglichkeit, diese Fragen befriedigend zu beantworten, gerade die Beunruhigung angesichts dieser Szene sind Indizien, daß sie noch eine andere Bedeutung zur Geltung bringt, eine Bedeutung, die sich z. B. durch die konkrete Beschreibung des Mannes anzudeuten scheint:

Einerseits ist sein Gesicht häßlich und sind seine Kleider schmutzig und verkommen, andererseits erkennt die Protagonistin den teuren Stoff, verarbeitet vom guten Schneider, was sie als Hinweis deutet, daß es sich um einen „jener Anwälte, Direktoren und Fabrikanten“ handeln könnte, die auch Hugo oft einlud. Wir erfahren also, daß der Mörder der Tiere in seinem Vorleben eine gehobene Position einnahm, er war offenbar ein Mann, der herrschte. Vielleicht war er einer jener Chefs, die Hugo „von Konferenz zu Konferenz“ jagten.

Gleichzeitig zeigt das verkommene Äußere, daß der Mann auf einen vor-kulturellen Zustand herabgesunken ist, dem auch die barbarische Tat des zweifachen Tiermords entspricht.

In dieser Tat äußert sich ein absoluter Herrschaftsanspruch, dem die Tat der Frau als eine ebenso radikale Abwehr entspricht. Nehmen wir es weiterhin als bedeutsam auf, daß der Mann ausgerechnet die zwei männlichen Tiere erschlägt, so drängt sich die Annahme auf, daß die Wirkung der Szene aus ihrer Korrespondenz mit der Phantasie eines mächtigen Ur-Vaters entspringt, wie ihn Sigmund Freud im Zusammenhang mit seiner Urhordenspekulation darstellte (vgl. Freud 1974). In dieser Spekulation verdeutlichte Freud den absoluten Herrschaftsanspruch des männlichen Oberhauptes der Horde, der keine männlichen Rivalen duldet. Womit er eine bestimmte Nuance der Vater-Imago erläuterte, wie sie Teil der ödipalen Struktur ist. Diese innere Repräsentanz vom Vater schließt die Rivalität des Vater-Mannes mit den männlichen Kindern, den Söhnen, ein.

Die Schlußszene der „Wand“ verdeutlicht eine solche Vaterimago eindrücklich und radikal, und – um auf das Motto dieses Aufsatzes zurück zu kommen – sie ähnelt in dieser hintergründigen Bedeutung Kafkas Darstellung des Väterlichen in der „Verwandlung“: Auch dort konstituiert der Vater letztlich seine Macht auf der Beseitigung des Sohnes. Aber es gibt einen wesentlichen Unterschied: Gregor Samsa scheitert nicht nur an der Macht des Vaters, sondern auch an der Machtlosigkeit der Mutter. Haushofer dagegen läßt die mütterliche Frau – obwohl machtlos, den doppelten Mord an Stier und Luchs zu verhindern – über den Mann siegen.

Aber ist es wirklich ein Sieg? Was ist der Preis dieses Sieges? – Ich als Leser spüre keinen Triumph, denn der Preis der radikalen Tat der Frau ist die endgültige Stabilität ihrer Lebenssituation, die bereits vorher existierte, verarmt durch Luchs und Stier, letzterer allerdings vielleicht bald ersetzt durch ein weiteres männliches Kalb der Kuh Bella. Aber was ist das für eine Situation,

die da stabilisiert wird, welche Bedeutung hat sie für die Leserin/den Leser bei der Lektüre des Romans gewonnen?

Zunächst bildet sie die Alternative zur Situation hinter der Wand und steht somit in Opposition zum Tod aller Menschen und Tiere draußen. Auffällig ist – ich erwähnte es eingangs schon –, wie positiv die Protagonistin diese Situation trotz der tödlichen Erstarrung auffaßt: sie ist friedlich, paradiesisch in der Nahrungsfülle für die Tiere, sollten diese einmal die Wand überwinden, und der Tod ist ein wünschenswert sanfter, friedlicher Tod.

Ein Bild eines Mannes, den die Frau durch die Wand hindurch sieht, scheint mir in diesem Zusammenhang aufschlußreich:

Der Mann am Brunnen war umgefallen und lag jetzt auf dem Rücken, die Knie leicht angezogen, die gehöhlte Hand noch immer auf dem Weg zum Gesicht (56).

Als ich mir diese Silhouette des auf dem Rücken liegenden Mannes, mit angezogenen Beinen und der Hand am Gesicht vorstellte, assoziierte ich Aufnahmen von Embryonen in der Fruchtblase, die man ebenfalls als Silhouette, also von der Seite sieht, die Beine angezogen, die Händchen in der Nähe des Mundes.

Lasse ich mich von dieser – vielleicht meiner allzu persönlichen – Assoziation leiten, so beginne ich zu ahnen, daß die Situation jenseits der Wand: der friedlich-sanfte Tod, der Wegfall aller Normen und Ansprüche, das Zugleich von tödlichem Gift oder paradiesischer Nahrungsfülle, daß diese Situation eine höchst ambivalente Vorstellung einer intrauterinen Existenz, einem Aufgehobensein im Mutterleib zur Geltung bringt.⁴

Wenn wir uns nun noch einmal von der irritierend positiven Konnotation der Situation jenseits der Wand der Alternative des Lebens der Frau diesseits zuwenden, so fällt auf, daß diese sozial durch den Ausschluß aller Menschen geprägt ist. Hierfür ist die Protagonistin zwar nur am Schluß durch die Tötung des Mannes verantwortlich, aber auch zuvor schon nimmt sie ihn auffällig gelassen, wenn nicht billigend in Kauf. Das verwundert besonders angesichts der Tatsache, daß da auch zwei Töchter ihr Leben verloren haben. Aber diese Töchter werden nur als Kleinkinder der Erinnerung gewürdigt, „gestorben“ im zunächst übertragenen Sinne eines Gefühlsentzugs sind sie offenkundig mit dem Beginn ihrer Individuation von der Mutter, also längst bevor die Waffe Wand das ihrige tut. Eine innere Waffe der Frau hat sie früh schon erledigt, offenbar als Strafe dafür, daß sie sich aus der Mutter-Kind-Dyade zu lösen erdreisteten. Die innere Waffe heißt aggressive, narzißtische Wut, aber sie ist getarnt und verdrängt und äußert sich lediglich in Starre und Kälte. Wir spüren beides in der Art, wie die Erzählerin über ihre Töchter spricht. Diese Vermutung gewinnt an Plausibilität, wenn wir den Kontrast zwischen dem Verhältnis

⁴ Ich orientiere mich hier nach wie vor an Margret Mahlers Beobachtungen und Thesen (Mahler 1992), auch wenn sie neuerdings von Dornes in Frage gestellt werden (Dornes 1998).

der Frau zu ihren Töchtern und dem zu ihren Tieren berücksichtigen: Die Tiere sind die Wesen, die immer in der dyadischen Beziehung verbleiben und sich nie über den Status des Kleinkindes hinaus entwickeln. Entsprechend gewinnt die Tötung des Mannes eine besondere Bedeutung: Sie stellt die Tat dar, die die Existenz eines Dritten verhindert, der die Dyade sprengen könnte, sie bedeutet die Verhinderung der Triangulierung.

Läßt man im Lichte dieser Deutungen die Szenen des Romans noch einmal Revue passieren, so erweist sich auch die Situation diesseits der Wand als eine der Regression, der Rückkehr nämlich auf dyadische, wenn nicht symbiotische Erlebnisschichten.⁵

Die Szenen des Romans lassen das Symbiotisch-Mimetische nun nicht einfach als verlockende Harmonie spürbar werden, sondern in ihnen ist der Konflikt anwesend: als das Zerstörerische, das Aggressive und die drohende Depression. Wir spüren den Konflikt abermals als diffuse Beklemmung.

Ich hatte ja schon darauf hingewiesen, daß die Szenen die Frau als jemanden vorführen, die sich zumindest partiell mit der Zerstörungskraft der Waffe Wand identifiziert, indem sie die zerstörte frühere Welt nicht betrauert, sie stattdessen fundamental entwertet und die Welt hinter der Wand als friedlich, von jeglicher Langeweile befreite, als quasi erlöste Welt aufwertet. Aber auch in der eigenen Welt, im „Waldgefängnis“, ist die Aggression anwesend, nicht nur im finalen Tötungsakt, nicht nur in den unsichtbaren Raubtieren, sondern auch im Zentrum des zunächst so liebevoll anmutenden Sorgens. Beim Gedanken, was wäre, wenn der Jäger des Reviers noch lebte, wird einerseits die Aggressivität des Mannes, der sie als die Schwächere abhängig machte und ausnutzte, erwogen, andererseits aber auch die eigene Aggressivität unterstellt, wenn es heißt:

Es wäre auch nicht gut für mich, mit einem schwächeren Partner zusammen zu sein, ich würde einen Schatten aus ihm machen und ihn zu Tode versorgen (66).

⁵ Dies nötigt zur Frage, wie es im Roman gelingt, solche, an sich identitätsbedrohenden Vorstellungen überhaupt darzustellen. Ich meine, es gelingt – oder sollte ich sagen: mißlingt? – weil das Dritte, das Männlich-Väterliche in ihnen ebenfalls anwesend ist: als funktionales Denken der Frau, als sprachliche Ordnung des Berichts. Anders könnten die Vorstellungen gar nicht präsentiert werden, auch nicht literarisch, denn die Dyade, schon gar die Symbiose ist vorsprachlich, ist sinnlich-unmittelbar. Aber Haushofers Szenen nähern sich diesem Vorsprachlichen, diesen frühen und frühest entstandenen Erlebnissprägungen in frappierender Intensität an. Z. B. indem die Beziehung der Frau zu den Tieren weitgehend als unsprachliche geschildert wird. Oder indem das Verhältnis der Frau zu den Tieren wie zu sich selbst wesentlich basiert auf Versorgung und Nähren und damit den oralen Beziehungsfiguren des Umgangs mit Säuglingen ähnelt. Oder indem das Verhältnis der Ich-Erzählerin zu der sie umgebenden Natur mimetische Züge gewinnt, Züge der Identifikation, diesem frühesten Vorläufer jeglicher Beziehung. Es sind diese Aspekte des Textes, die Irmgard Roebeling (1989) veranlassen, von einem „Synkurs“ zu sprechen.

Und die Erzählerin fährt fort:

So bin ich eben, und daran hat auch der Wald nichts geändert. Vielleicht können mich überhaupt nur Tiere ertragen (66).

Unterwerfung und Anpassung gegenüber Stärkeren, Sorge als Auslöschung der Identität eines schwächeren Gegenübers ist die Beziehungsstruktur, die hier benannt wird. Nur die Tiere, genauer: die Haustiere, sowohl instinktgeleitet wie domestizierte Wesen, die auf die menschliche Sorge angewiesen sind, ertragen und belohnen das Sorgeverhalten der Frau. Und so kommt es nicht zum Konflikt, weil die Tiere nicht ihre Eigenidentität zu behaupten suchen. Selbst wenn die Katze sich einmal für eine bestimmte Zeit entzieht, so ist dies nicht der Individuation einer menschlichen Beziehungsperson zu vergleichen, sondern es bedeutet Unterordnung unter den Instinkt. Und insofern provoziert es auch nicht die Aggressivität oder den Liebesentzug der Protagonistin. Und auch nicht ihre Depression. Das Depressive ist in anderen Szenen des Romans spürbar, deren Atmosphäre durch die tiefe Finsternis der Räume gekennzeichnet ist⁶ oder in denen die Protagonistin mit der todbringenden Lethargie kämpft oder sich in selbstzerstörerischer Weise selbst schindet. Die Entwertung ihrer Hände als Werkzeuge, die Schilderung der offenen Schwielen lassen fast schon an Selbstverstümmelung denken. Und ebenso macht das bloß noch funktionale Verhältnis zum eigenen Körper Züge von Autoaggression spürbar, die ebenso wie die Monotonie und Kälte der Sprache Merkmal mancher Depression ist.

Und auch das Motiv der Wand selbst könnte als Facette der Depression verstanden werden, wenn man etwa bei Edith Jacobson (1977, 223) von den Vergleichen liest, mit denen Patienten ihre deprimierte affektive Verfassung schildern:

Sie sprechen von unübersteigbaren Mauern, woran ihre Gefühle, ihre Gedanken und ihre Handlungen gleichsam abprallen.

Insofern haftet Haushofers Roman nichts Idyllisches an, auch wenn die Natur-situation solche Anklänge nahelegte. Mit einem Robinson und manchem modernen Machertyp teilt die Protagonistin die Abwehr der Depression durch funktionale Arbeit: Solange sie arbeitet, solange die Nötigung, tätig zu sein, dominiert, solange kann der Einbruch der Depression verhindert werden. Und solange es Wesen gibt, die die sorgende Bemächtigung ertragen und belohnen, solange bleibt die Aggressivität gebändigt.

Das wirft ein wenig erfreuliches Licht auf das, was unter dem Vorzeichen von Liebe und mütterlicher Sorge zunächst rein positiv und damit völlig norm-konform erscheint. Plötzlich gewinnt der unauffällige Satz: „und Bella sah aus, als wollte sie ihn (gemeint ist das neugeborene Stierkalb, A.W.) vor Liebe

⁶ Die Stimmung, die diese Szenen vermitteln, erinnerten mich spontan an Kuipers metaphorischen Begriff der „Seelenfinsternis“ (Kuiper 1997).

auffressen“ eine irritierende Doppelbödigkeit. Die Protagonistin nämlich, die ihn denkt und schreibt, begründet letztlich auf seiner kannibalischen Bedeutung ihre eigene seelische Unfähigkeit zum gelingenden sozialen Kontakt.

Wenn wir also bei der Lektüre hin- und hergerissen sind zwischen Einfühlung und Distanz, zwischen Hineinversetzen in die Szenen und Flucht aus ihnen, zwischen Bejahung der präsentierten Lebensentwürfe und einem unwillkürlichen Zurückschrecken, so verweist das auf den Realismus und die Präzision des Romans, mit der er den Konflikt nicht verschweigt, sondern als latente Unterströmung spürbar macht.

Auch hierin ist die Parallele zu Kafkas „Verwandlung“, der das Motto dieses Aufsatzes entnommen ist, konkret: Einerseits zerreißt die Verwandlung Gregors den Schleier familialer Harmonie und läßt Strukturen tödlicher Aggression zu Tage treten, andererseits zeigt der Fall Gregors in Passivität, orale Abhängigkeit, völlige Selbstentwertung und schließlich seine Selbsttötung Wesensmerkmale der Depression.

IX.

Will man diese eher psychoanalytisch perspektivierten Deutungshypothesen einrücken in einen kulturell-sozialen Argumentationskontext, so ist die Robinson-Assoziation, die in der Sekundärliteratur oft an die Stelle der Interpretation tritt,⁷ ein fruchtbarer Ansatzpunkt:

Daß die Protagonistin ein weiblicher *Robinson*, mit der Betonung auf dem zweiten Wort der Kombination, ist, habe ich bereits hervorgehoben: ihre Selbstbehauptung gegenüber natürlicher Bedrohung und psychischer Regression ähneln in manchen Szenen durchaus den Strategien, die in plakativer Polarisierung als männlich bezeichnet werden können. Vielleicht liegt auch hierin, nicht nur in der inneren Konflikthaftigkeit der präsentierten Lebensentwürfe, ein Grund, weshalb manche feministisch orientierte Kritik der „Wand“ negativ ausfllt (vgl. Venske 1986).

Marlen Haushofer schildert aber andererseits wirklich einen *weiblichen* Robinson, indem sie das Eintauchen in die Natur als mimetische Erfahrung zuläßt und ausmalt. Am männlichen Robinson, diesem Vorläufer des modernen Homo faber, läßt sich im Kontrast dazu erkennen, wie die männliche Perspektive funktioniert: als Abwehr und als Herrschaft. Beides haben die Theoretiker der Frankfurter Schule ins Licht gerückt, wenn sie die Entstehung des bürgerlichen Ichs als Verhärtung gegen das Mimetische charakterisieren oder

⁷ Vgl. das Nachwort von Klaus Antes in Haushofer (1985).

die instrumentelle Vernunft des Ingenieurs als Ausdruck der Herrschaft – über Natur wie Menschen – kennzeichnen.⁸

Diese Abwehrstruktur gewinnt mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft bzw. im Zuge der Aufklärung ihre charakteristische Verschärfung: im zunehmend engen, kleinfamilialen Zusammenhang radikalisiert sich die Anforderung an das männliche Kind, in Abgrenzung gegenüber den dyadischen Beziehungen zu sorgenden Frauen, der Mutter oder der Amme, die Identität als männlich rationale, „objektivierende“ zu konstituieren. Der Junge wird genötigt, lustvoll erlebte Interaktions- und Erlebnisweisen radikal aufzugeben, um die eigene Persönlichkeit „im Namen des Vaters“ auszubilden (vgl. Prokop u. Lorenzer 1988). Verdrängung und Abspaltung von Erlebnis- und Vorstellungsanteilen sind somit der Preis für die gewonnene Identität, aber diese Abwehrstruktur bleibt fragil, individuell wie kollektiv, kulturelle Leitbilder von Männlichkeit, sowohl Robinson und Homo faber als auch der moderne Machertyp in Wirtschaft und Politik, verraten ihre Herkunft aus der Abwehr durch ihre irrationale Bemühtheit und durch den z. T. panischen Kampf gegen alles, was an das Verdrängte erinnert.

Dem weiblichen Kind dagegen ist es in der bürgerlichen Gesellschaft bis heute erlaubt, länger in dyadischen Beziehungen zu verbleiben, für Mädchen ist der Ausgang aus der Mutter-Kind-Dyade entsprechend der kulturellen Leitbilder von Weiblichkeit sanfter. Insofern ist die Bindung an technisch-rationale Normen weniger terroristisch und ist der Zugang zu symbiotisch-mimetischen Interaktions- und Erlebnisweisen in geringerem Maße blockiert (vgl. Chodorow 1986, Gilligan 1988). Dies scheint Haushofers Text, scheinen die literarischen Szenen und Bilder spürbar zu machen, sowohl in der Perspektive der fiktiven Erzählerin, der es gelingt, mit ihren Tieren und in der sie umgebenden Natur weitgehend einfühlsam, gebrauchswertorientiert, sinnlich-unmittelbar zu agieren, als auch auf der Ebene der literarischen Produktion Haushofers (vgl. Roebeling 1986), weil sich die Autorin nicht in Allianz mit ihrer Protagonistin zur Heldin stilisiert, die ihre Leserinnen und Leser literarisch versiert austrickst, wie es beispielsweise ein Elias Canetti tut (vgl. Würker 1991a).

Ausschlaggebend für Marlen Haushofers Roman ist es, daß er das mimetisch-empathische Einlassen, das plakativ als weiblich-mütterliches Prinzip aufgefaßt werden könnte, nicht idealisiert und trivial kontrastierend der funktionalisierenden Bemächtigung als männlichem Prinzip gegenüberstellt: Es gehört zum latenten Sinn des Romans zu zeigen, daß nicht nur durch den patriarchalischen Zugriff die Identität bedroht wird, sondern auch in mütterlicher Dominanz destruktive Kräfte wirksam sind.

⁸ Vgl. Horkheimer u. Adorno (1975) und Horkheimer (1986); als Aspekt einer tiefenhermeneutischen Interpretation von Frischs „Homo faber“ vgl. Würker (1991b).

Literatur

- Chodorow, Nancy (1986): *Das Erbe der Mütter*. München: Frauenoffensive.
- Dornes, Martin (1998): *Der kompetente Säugling*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Duden, Anne (1986): „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“ Texte zu Marlen Haushofer. FrankfurtM.: Neue Kritik.
- Freud, Sigmund (1974): Massenpsychologie und Ich-Analyse. In Sigmund Freud, *Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion*. Studienausgabe Bd. IX, 61–134. Frankfurt/Main: Fischer.
- Gilligan, Carol (1988): *Die andere Stimme*. München: Piper.
- Haushofer, Marlen (1985): *Die Wand*. Frankfurt/Main, Berlin: Ullstein.
- Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W. (1975): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Horkheimer, Max (1986): *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Jacobson, Edith (1983): *Depression*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Kafka, Franz (1997): *Die Verwandlung*. In Franz Kafka, *Die Erzählungen*, 96–161. Frankfurt/Main: Fischer.
- Kuiper, Piet C. (1997): *Seelenfinsternis*. Frankfurt/Main: Fischer.
- Lorenzer, Alfred (1981): *Das Konzil der Buchhalter*. Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt.
- Lorenzer, Alfred (1986): *Tiefenhermeneutische Kulturanalyse*. In Hans-Dieter König, Alfred Lorenzer, u. a., *Kultur-Analysen*, 11–98. Frankfurt/Main: Fischer.
- Lorenzer, Alfred (1990): *Verführung zur Selbstpreisgabe – psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Analyse eines Gedichtes von Rudolf Alexander Schröder*. *KulturAnalysen* 3/1990, 261–277.
- Mahler, Margaret S. (1992): *Symbiose und Individuation*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Prokop, Ulrike und Lorenzer, Alfred (1988): Sadismus und Masochismus in der Literatur, oder: der Kampf gegen die übermächtige Mutterimago. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche* Bd. 7, 56–73. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Roebeling, Irmgard (1989): *Arche ohne Noah. Untergangsdiskurs und Diskursuntergang in Marlen Haushofers Roman „Die Wand“*. In: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche* Bd. 8, 74–91. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Venske, Regula (1986): „Vielleicht, daß ein sehr entferntes Auge eine geheime Schrift aus diesem Splitterwerk enträtseln könnte ...“. *Zur Kritik der Rezeption Marlen Haushofers*. In Anne Duden, „Oder war da manchmal noch etwas anderes?“ Texte zu Marlen Haushofer, 43–66. Frankfurt/M.: Neue Kritik.
- Würker, Achim (1991a): *Sprache und Macht. Eine psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Interpretation von Elias Canettis „Die gerettete Zunge“*. *KulturAnalysen* 1/1991, 19–55.
- Würker, Achim (1991b): *Technik als Abwehr. Die unbewußten Lebensentwürfe in Max Frischs „Homo faber“*. Frankfurt/M.: Nexus.
- Würker, Achim (1997): *Das Verhängnis der Wünsche. Unbewußte Lebensentwürfe in den Erzählungen E. T. A. Hoffmanns*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Würker, Achim (1999): *Worüber uns die psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Literaturinterpretation die Augen öffnet*. In Achim Würker, Sigrid Scheifele und Martin Karlson, *Grenzgänge: Literatur und Unbewußtes*, 9–35. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Dr. phil. Achim Würker, Habitzheimer Str. 17, D-64354 Reinheim.
- Mitglied des Frankfurter Arbeitskreises Tiefenhermeneutik und Sozialisationstheorie.
- Arbeitsschwerpunkt: Psychoanalytisch-tiefenhermeneutische Literaturinterpretation und ihre didaktische Relevanz.
- Eingegangen am 8. November 2001.